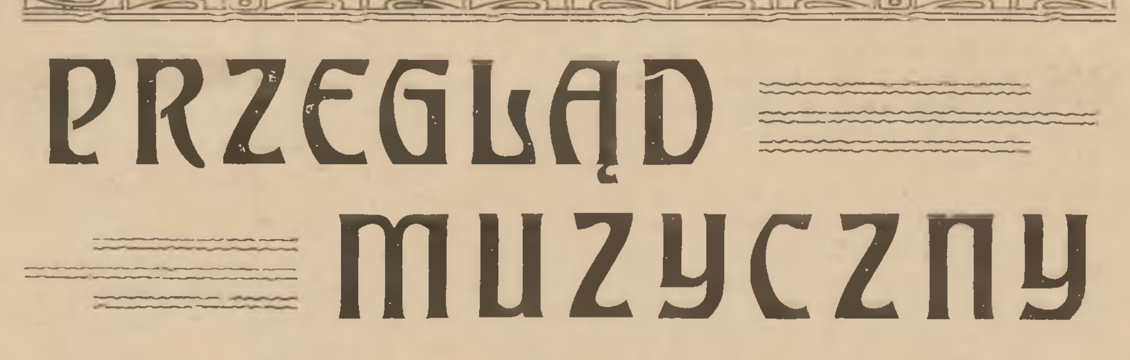
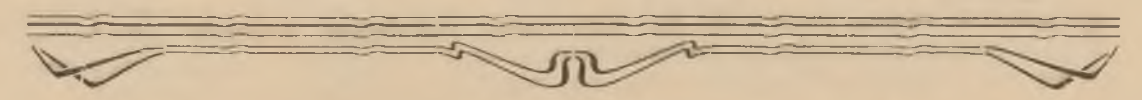
PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 Lutego 1912 r.
ZESZYT 4 (81).
ROK V.

TREŚĆ NUMERU 4.

15 Lutego 1912 r. № 4 (82).





STEFANJA FESTNBURG-ŁOBACZEWSKA.

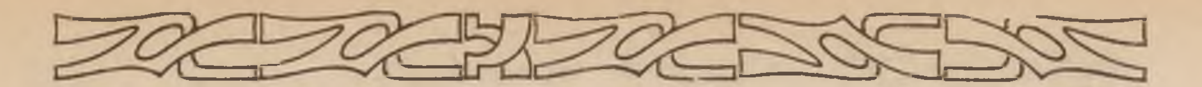
Schopenhauer o muzyce.

W filozofji Schopenhauera, której tonem zasadniczym jest wszechobecna myśl o śmierci, o niezaspokojonych nigdy pragnieniach i dążeniach ludzkich i o samoofierze, jako źródle wybawienia, jedna jedyna rzecz ostaje się zwycięsko wśród tej zupełnej negacji życia i wszystkiego, co ono dać może. Istnieje przecież coś, co wbrew atakom pesymicznym pozwala nam wierzyć w życie wyższe i doskonalsze, niż to codzienne, którego treścią wieczna walka i cierpienie; istnieje moment, w którym wznieść się możemy ponad siebie samych, wyzbyć się własnej istoty i wszystkich jej nizkich pragnień i pożądań—moment, w którym znalazł ucieczkę od życia nawet beznadziejnie smutny genjusz Schopenhauera: jest to sfera czystej Nauki i Sztuki. Jej to poświęca specjalną część swej filozofji, której punkty zasadnicze muszę tu przypomnąć, gdyż jego estetyka wogóle, a estetyka muzyki w szczególności, łączy się jak najściślej z metafizycznymi wywodami o woli i intelekcie.

W swej teorji poznania opiera się Schopenhauer zasadniczo na Kancie, przyjmując istnienie „rzeczy samej w sobie" („Das Ding an sich"). Rzeczą tą, a więc istotą świata, jest w o l a, cały zaś świat zjawisk, który poznajemy za pomocą dwuch katogorji, wrodzonych naszemu rozumowi, kategorji czasu i miejsca, jest tylko naszem wyobrażeniem. Wola, ślepa zrazu i nieświadoma, w walce sił natury zyskuje coraz większą żywotność i wznosi się na coraz wyższe stopnie uświadomienia; najniższym jest martwa natura, wyższym roślina, zwierzę, najwyższym człowiek — ponad wszelką zaś zmianą, dotyczącą różnicy indywiduów, stoją ich idee, jako wieczne formy, niedoścignione wzory natury. Na tej nauce o ideach, wskazującej na duchowe pokrewieństwo Schopenhauera z Platonem, opiera się cała jego estetyka.

W przeciwieństwie do wiedzy doświadczalnej, zajmującej się raczej zewnętrzną, zjawiskową stroną świata, s z t u k a wyraża samą jego i s t o t ę; p r z e d m i o t e m s z t u k i s ą i d e e, a poznanie ich bezpośrednie jest wyłącznym przywilejem artysty—genjusza. Niewielu bowiem tylko danem jest wznieść się na ów wyższy stopień, dający możność oglądania idei —nadnaturalny ten stan wymaga zupełnej zmiany wewnętrznego „ja" danego indywiduum, innego sposobu patrzenia na rzeczy, niż zazwyczaj: człowiek nie bada już stosunku przedmiotu do innych, lub do woli własnej, ale r z e c z s a m ą w s o b i e — zapominając o swej własnej istocie i woli, pogrąży się w cichej kontemplacji do tego stopnia, że przedmiot poznania nie jest już dla niego pojedyńczą rzeczą, ale jej ideą.

Z tak zrozumianą istotą sztuki łączy się bezpośrednio p o j ę c i e g e n j a l n o ś c i, stanowiące niejako jej dopełnienie, a zarazem jeden z głównych punktów estytyki Schopenhauera. Genjalność nie jest tu niczem innem, jak tylko najbardziej objektywnym, przedmiotowym kierunkiem ducha, w przeciwieństwie do subjektywnego, t. j. nie wychodzącego poza własną osobę—jest ona zdolnością do tego właśnie rodzaju czystej

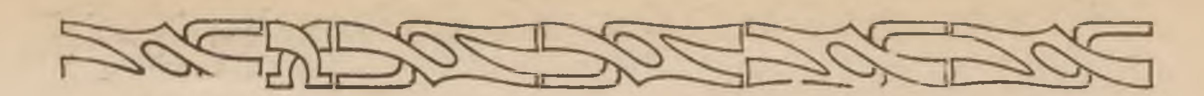


kontemplacji, w której poznanie, pierwotnie woli tylko służyć mające, traci z nią wszelki związek, przestaje się chwilowo troszczyć o jej cele i dążenia, jednem słowem zatraca na czas pewien wszelką osobowość, by z poznającego indywiduum przemienić się w czysty przedmiot poznania. A więc poznanie idei wszechświata i udzielenie tego poznania innym, niezdolnym do czystej kontemplacji, oto cel i posłannictwo artysty—genjusza; stosownie do materjału, w którym sztuka powtarza te prawzory natury staje się sztuką plastyczną, poezją, lub muzyką.

Charakterystyczną cechą owych genjalnych jednostek jest dalej przewaga pierwiastku intuicyjnego w artystycznej twórczości, pojęcie abstrakcyjne, ten wytwór rozumu, o ile jest użyteczny w życiu, a konieczny wprost w naukach ścisłych, o tyle w sztuce okazuje się zupełnie bezpłodnym, często nawet szkodliwym. Tylko idea, wzięta wprost z życia, z natury jest źródłem prawdziwej sztuki—pojęcie zaś może być punktem wyjścia chyba tylko dla niewolniczo naśladującej miernoty artystycznej. Artysta pracuje nieświadomie, instynktownie—a nigdzie może ta przewaga strony uczuciowej nad refleksyjną nie zaznacza się tak wyraźnie jak w muzyce, gdzie tylko natchnienie stwarza prawdziwe arcydzieła. „Muzyk wypowiada najgłębszą mądrość w języku zupełnie dlań niezrozumiałym, podobnie jak pogrążone w śnie somnambulicznym medjum majaczy o rzeczach, o których na jawie nie ma pojęcia". Te słowa Schopenhauera są wyrazem całego dawniejszego kierunku filozofji i estetyki, której owa wiara w natchnienie dawała klucz do rozwiązania problematu twórczości: dla Hartmanna jest ów nieświadomy pierwiastek w twórczości przywilejem prawdziwego genjusza; poprzednik Schopenhauera, Hoffamann, porównywa kompozytora z czarodziejem jasnowidzącym, który nieświadomie wypowiada dziwne rzeczy. Zapatrywania te podziela też Jean Paul, twierdząc, że w naturze genjusza tkwi bezsprzecznie ten pierwiastek boskości, oraz uczeń jego duchowy, Robert Schumann. Dziś ta wiara w natchnienie upadła, jakkolwiek piękną i poetyczną wydać się nam może, a miejsce jej zajęła filozofja i psychologja eksperymentalna, starająca się dotrzeć do najskrytszych tajników duszy ludzkiej drogą doświadczenia, analizy i introspekcji—nie da się wprawdzie zaprzeczyć, że w twórczości istnieje pewien pierwiastek nieświadomy, na pierwszem jednak miejscu stawiają estetycy nowsi najsubtelniejszy zmysł krytyczny. Mimo tego przyznać trzeba Schopenhauerowi, że na tym punkcie wyprzedza wszystkich współczesnych mu filozofów, podkreślając wyraźnie obok nieświadomego momentu koncepcji muzycznej pierwiastek refleksyjny (o znaczeniu naturalnie drugorzędnem) w formalnem ukształtowaniu i technicznem wykończeniu dzieła.

Okoliczność, że muzyka więcej ma w sobie pierwiastku nieokreślonego, niż określonego, wewnętrznego, niż zewnętrznego, symbolicznego, niż realnego, naprowadzić musiała twórcę estetyki metafizycznej na myśl, że wyraża ona samą istotę świata — stąd jej zupełna samodzielność, niezależność w stosunku do wszystkich innych sztuk i do całego świata zjawisk, w czem Schopenhauer posuwa się aż do śmiałego twierdzenia, że muzyka mogłaby do pewnego stopnia istnieć nawet po skończeniu świata, jako bezpośrednie odbicie woli, a więc „rzeczy samej w sobie". Takie zapatrywanie stawia muzykę na stanowisku przodującem w dziedzinie piękna i podnosi ją do rzędu idei objawiających się w wszechświecie, oraz prowadzi do wniosku, że między tymi dwoma sposobami wyrażenia się woli, jakimi są świat widzialny i muzyka, istnieć musi pewna analogja. Analogja ta, doprowadzona niewątpliwie do zbyt drobnych szczegółów, w wielu miejscach robi wrażenie pewnej sztuczności, a w niejednem miejscu grzeszy brakiem fachowych wiadomości muzycznych — przyznać jednak trzeba, że wypływa z logiczną koniecznością z przesłanek filozoficznego systemu Schopenhauera.

Najniższy ton akordu, a więc głos basowy, porównywa Schopenhauer z naturą nieorganiczną, przedstawiającą najniższy stopień uświadomienia woli — podobnie jak wszystkie organizmy niższe i wyższe powstały przez stopniowy rozwój i zróżnicowanie się mgławicy naszej planety, tak i ton najniższy akordu (nutę zasadniczą i basową) uważać można za podstawę wyższych, ukrytych w nim zresztą pod postacią tonów harmonicznych; dowodem doświadczenie akustyczne, oraz prawo harmonji, dozwalające używać jako nut akordu doskonałego tych tylko, które brzmią już równocześnie z nutą zasadniczą. Podobnie jak idea najpierwotniejszych sił natury, o których uzasadnienie już pytać nie możemy, stanowią granicę poznania materji (czyli w języku Schopenhauera materja, nie wyposażona choćby najmniejszą cząsteczką woli, w niej się objawiającej, byłaby wogóle niepoznawalną), tak i ciało, które wydaje ton, musi wpierw

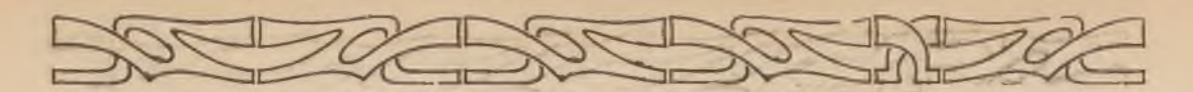


osiągnąć pewną liczbę i chyżość drgań, by wywołać wrażenie tonu, t. zn. ton musi osiągnąć pewną wysokość, poza którą nie jest słyszalny. Tak samo poważny i majestatyczny ruch głosu basowego wyjątkowo tylko dający się zastąpić szybkim pasażem lub trylem, ma swe uzasadnienie w powolnym i ciężkim charakterze, właściwym martwej naturze. Więcej ruchu posiadają już głosy środkowe, mające reprezentować dalszy szereg idei poprzez wszystkie etapy ewolucyjne świata roślinnego i zwierzęcego — pojedyńcze tony skali odpowiadają rodzajom i gatunkom świata organicznego. Podobnie jak w całej naturze nierozumnej, począwszy od kryształu, a skończywszy na najwyższych zwierzętach, brak jeszcze zupełnej świadomości, dążącej do osiągnięcia całokształtu życia duchowego przez celowe kształcenie się i coraz wyższy rozwój intelektualny, tak i ruch głosów środkowych nie jest jeszcze sam dla siebie całością skończoną, jak to ma miejsce w melodji, a stosując się z koniecznością do ściśle określonych prawideł, nie ma jej samodzielności.

Wreszcie w głosie najwyższym, będącym wyrazem jednej myśli, rozwijającej się z nieskrępowaną niczem swobodą, rozpoznaje Schopenhauer najwyższy stopień objawienia się woli w świadomem dążeniu i działaniu człowieka. Melodja więc jest według niego najważniejszym i najwyższym pierwiastkiem w muzyce, samą jej istotą, harmonja zaś raczej czynnikiem ubocznym — wyrazem tego twierdzenia jest entuzjazm, z jakim Schopenhauer odnosi się do najwybitniejszego przedstawiciela włoskiego „bel canto", Rossiniego. Melodja stanowiąca sama dla siebie całość skończoną, pełną znaczenia, odzwierciedla całe życia ludzkie, w którem obok rzeczywistości istnieje jeszcze inna droga, droga niezliczonych możliwości, którą każdy z nas przebyć musi, patrząc zawsze przed i poza siebie; opowiada ona historję woli, dochodzącej w człowieku do najwyższego stopnia uświadomienia, oraz to wszystko, co rozum podporządkowuje pod ogólne pojęcie uczucia. Stąd od najdawniejszych czasów, bo już od Platona i Arystotelesa, nazywano muzykę —językiem uczuć i namiętności, w przeciwstawieniu do mowy, języka rozumu. Najpierwotniejsza istota życia, którą jest dążenie woli do coraz nowego celu, pragnienia ludzkie, wiecznie się odnawiające, będące raz źródłem cierpień i nudy, drugi raz znowu szczęścia i zadowolenia woli — wszystkie te najsubtelniejsze przejścia dadzą się odnaleźć w ruchu melodji, która poprzez najrozmaitsze tony skali (dominanta górna, dolna, tercja, a nawet septyma), poprzecz cały labirynt harmonji dysonansowych, interwali zwiększonych i zmniejszonych, w końcu powraca przecież do nuty zasadniczej, z której wzięła początek. Podobnie jak szybkie spełnienie jednego pragnienia i przejście do nowego, wywołuje pogodny nastrój, tak i melodje o szybkiem tempie i nieznacznem tylko oddaleniu od nuty zasadniczej, mają charakter wesoły — powolne zaś, zatrzymujące się dłużej na dysonansach, mają charakter smutku. Nieskończonej rozmaitości indywiduów w naturze odpowiada niewyczerpana możliwość melodji — nawet wieczna przemiana form w królestwie natury znajduje swój wyraz w przejściach z jednej tonacji do drugiej, zwłaszcza do bardziej oddalonej, gdy następna tonacja traci wszelki związek z poprzedzającą; jest to obrazem śmierci, w której ginie tylko pojedyńcze indywiduum, wola zaś pozostaje wiecznie żywą i nie przestaje się dalej objawiać w innych indywiduach, których świadomość nie pozostaje w żadnym związku z świadomością poprzedniego.

Co do genezy melodji, którą Schopenhauer rozpatruje dość szczegółowo, to składają się na nią dwa pierwiastki: rytmiczny i harmoniczny, czyli ilościowy i jakościowy, nazwane tak dlatego, że pierwszy uwzględnia czas trwania, drugi zaś wysokość tonu. Podstawą obu tych pierwiastków są stosunki matematyczne, a mianowicie stosunki czasu, gdyż z jednej strony rytm uwarunkowany jest długością trwania tonu, z drugiej zaś harmonja szybkością pojedyńczych ich drgnień. Rytm uważa Schopenhauer za ważniejszy w melodji—całość jej istoty stanowi jednak powtarzające się w nieustannem następstwie rozdzielenie i połączenie rytmu i harmonji. Oba te momenty uważa zresztą Schopenhauer za istotne w całym świecie zjawisk—one umożliwiają wogóle objawienia się woli na coraz wyższych stopniach, a typowem odbiciem ich w muzyce nazywa akord toniczny i septymowy dominantowy; z tego metafizycznego stanowiska stawia je na pierwszem miejscu jako akordy podstawowe, do których dadzą się sprowadzić wszystkie inne.

Ciekawe są dalej uwagi Schopenhauera co do rytmu, który charakteryzuje bardzo trafnie przez porównanie z symetrją w architekturze: podobnie jak każda budowa składa się z jednakowych kamieni o pewnych ustalonych rozmiarach, tak i utwór mu-



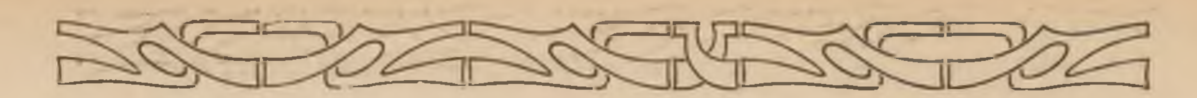
zyczny składa się z jednakowych taktów, łączących się w jednakowe perjody, w końcu w jednolicie zbudowane zdania muzyczne.

W harmonji punktem wyjścia jest dla Schopenhauera teorja, według której harmonja tonów polega na koincydencji drgań: a więc o ile liczby drgań dwuch tonów stoją do siebie w stosunku prostym, dającym się wyrazić małemi liczbami, tony te zlewają się z sobą w naszem pojęciu i tworzą konsonans — o ile zaś stosunek drgań jest bardziej skomplikowany, postaje wrażenie dysonansu. Tak więc estetyka Schopenhauera, jakkolwiek wyrosła na gruncie jego metafizyki, uwzględnia jednak równocześnie stosunki fizyczne i matematyczne, stanowiące podstawę wrażenia muzycznego, a przeprowadzając ich analizę zyskuje tym sposobem grunt realny, empiryczny. Bezpośrednio potem jednak przenosi się znowu w sferę leżącą już poza obrębem doświadczenia, nazywając konsonans obrazem zadowolenia woli, dysonans zaś przeciwnie odbiciem woli, zmuszonej walczyć z przeciwnościami. Tak samo tonacje dur i moll stają się dla Schopenhauera wyrazem dwuch pierwiastków tworzących właściwą istotę życia; radości i cierpienia.

Szczegółowe omówienie wszystkich przeprowadzonych tu analogji zaprowadziłoby nas zadaleko — pragnę więc przytoczyć tylko jeszcze parę ważniejszych punktów, w których autor widzi potwierdzenie swych metafizycznych wywodów o muzyce. A więc np., podobnie jak nie możemy sobie wyobrazić człowieka w odosobnieniu od wszystkich innych form natury, od natury nieorganicznej, świata roślinnego i zwierzęcego, bo dopiero w połączeniu tych wszystkich stopni znajduje wola najdoskonalszy dla siebie wyraz, tak i w muzyce, głos najwyższy, prowadzący melodję potrzebuje koniecznie innych, towarzyszących mu głosów; bez udziału zaś tego pierwiastku harmonicznego i najpiękniejsza melodja nie zrobi wrażenia. Na innem znów miejscu wpada Schopenhauer na jeszcze jedną analogję między światem zewnętrznym, a muzyką: jak z jednej strony, mówi on, świat zjawisk, będący wyrazem jednej i niepodzielnej woli, jest widownią wieczystych walk i przeciwności między poszczególnemi indywiduami, tak z drugiej strony w muzyce uderza nas iracjonalność liczb, za pomocą których starano się wyrazić matematyczne stosunki tonów; doprowadzić to musi do wniosku, że absolutnie czysty system harmoniczny tonów jest wogóle niemożliwy, i to zarówno fizycznie, jak i matematycznie.

Z pomiędzy form muzycznych stawia Schopenhauer na pierwszem miejscu symfonję, z której cała orkiestra przy współudziale najrozmaitszych instrumentów rozwija potężną harmonję wszystkich głosów—analogja z wolą, objawiającą się w wszechświecie występuje tu z całą pierwotną siłą i jasnością. Symfonje Beethovena, jako niedoścignione wzory na tem polu, nazywa najdoskonalszem i najwierniejszem odbiciem istoty świata i trafnie charakteryzuje ich pojedyncze części: powoli się rozwijające Allegro maestoso, o szerokim rozmachu i szlachetnym rysunku linji, zdaje się wyrażać dążenie do jakiegoś wielkiego celu i ostateczne jego osiągniecie. Cierpienie tego dążenia, „które gardzi wszelkiem szczęściem małostkowem“ widzi w Adagio, a zwłaszcza w tonacji moll, o wyrazie „wstrząsającej, ogromnie bolesnej skargi“. Tylko dla Scherza, tego utworu specyficznie beethovenowskiego, tętniącego całą pełnią i radością życia, nie umiał wielki pesymista znaleźć odpowiedniego słowa porównania; prawdopodobnie też nie pociągało go ono z tą samą fascynującą siłą, jak owe ustępy owiane cieniem tęsknoty, trwogi, czy zwątpienia, w których odczuwać musiał swoje pokrewieństwo duchowe z genialnym mistrzem tonów.

Na równym stopniu z symfonją stawia Schopenhauer sonatę, koncert i kwartet, którego stosunek do orkiestry porównywa z stosunkiem rysunku do malowidła olejnego. Przy wszystkich tych analogjach Schopenhauer każe nam zawsze pamiętać, że muzyka nie wyraża specjalnie tego lub owego zjawiska, czy uczucia, ale tylko najwewnętrzniejszą jego istotę „in abstracto“—że więc stoi do nich nie w bezpośrednim, ale raczej w pośrednim tylko stosunku. Stąd tak żywo wzrusza naszą wyobraźnię, która probuje cały ten niewidzialny, bezcielesny, a jednak tak bezpośrednio odczuty świat duchów w żywo przyoblec kształty w analogicznym przykładzie. Tu należy szukać początku pieśni, w której muzyka łączy się z żywem słowem, a w dalszym ciągu opery, której tekst z natury rzeczy musi być zawsze podporządkowany muzyce; ta zaś nie może zbytnio dostosowywać się do słów i okoliczności, nie zatracając właściwego sobie charakteru ogólnego. Przemawiając językiem sobie tylko właściwym, a dla wszystkch zrozumiałym, muzyka nie potrzebuje słów i potrafi osiągnąć całą pełnię wrażenia za pomocą samych tylko instrumentów. Wychodząc z tego założenia, Schopenhauer nie uznaje



muzyki programowej, która najczęściej jest tylko świadomem i rozmyślnem naśladownictwem samego zjawiska, a nie wyrazem wewnętrznej jego istoty.

Ogólny ten charakter muzyki upodobniający ją z liczbą i figurą geometryczną, czyni z niej coś, co możnaby nazwać abstrakcyjną kwintesencją rzeczywistości, a więc odpowiednikiem pojęcia w filozofji — muzyka jest też pewnym specjalnym jej rodzajem, a różnica polega na tem, że podczas gdy filozofja wyraża istotę świata pojęciowo, muzyka oddaje ją za pomocą tonów. Schopenhauer wyraża to językiem scholastyków: pojęcia dają „universalia post rem“, a więc abstrakcję rzeczywistości, która z swej strony przedstawia „universalia „in re“, muzyka zaś „universalia ante rem“.

Przystępując do krytycznego omówienia metafizycznej tej teorji o genezie i istocie muzyki, pamiętać trzeba przedewszystkiem o tem, by na nią patrzeć z pewnego oddalenia, a wtedy dopiero będziemy mogli ocenić ją należycie. Ci którzy ze stanowiska estetyki empirycznej odmawiają jej wszelkiej racji bytu, za wiele wagi przywiązują do litery, a za mało do ducha, który przenika cały ów system metafizyczny. Sam jego twórca daje nam poznać niedwuznacznie, że ponad refleksyjne abstrakcje, nierównie wyżej stawia dar intuicji i na niej się opierającej czystej kontemplacji, więc też analogje jego raczej uważać należy za genjalne allegorje poetyczne, niż za dosłowne porównania — wszak uznaje sam niemożność stwierdzenia ich drogą dowodzenia logicznego. Schopenhauer wierzy tak niezachwianie, że muzyka odsłania rzeczywiście rąbek zasłony, zakrywającej przed naszemi oczyma metafizyczną istotę świata, że niejednokrotnie przybiera ton mistyka, wypowiadającego proroczym głosem najświętsze prawdy. I choć trudno oczywiście zgodzić się na wszystkie jego zasady, często mające charakter raczej genialnych prób dyletanckich, aniżeli twierdzeń naukowych, to jednak przyznać trzeba, że zasadnicza myśl estetyki muzycznej Schopenhauera zawiera jedną wielką prawdę — nie logiczną, ani matematyczną, ma się rozumieć, ale taką, którą raczej odczuć, niż zrozumieć można: żaden filozof przed Schopenhauerem nie potrafił określić równie trafnie, czem jest muzyka w najwewnętrzniejszej swej istocie, możliwej do oddania chyba tylko poetycznemi porównaniami, nie zaś za pomocą pojęć. Nawet Hegel nie dorównywa mu pod tym względem — Kant zaś tem mniej; wskazując muzyce ostatnie miejsca w dziedzinie piękna staje na stanowisku wręcz przeciwnem. Czy muzyka rzeczywiście odsłania „rzecz samą w sobie“, czy nie, to jest rzeczą obojętną; w każdym jednak razie prawola świata da się do pewnego stopnia wyrazić w muzyce, jak to pięknie powiedział Volkelt w swem dziele o Schopenhauerze.

HENRYK LEŚNIEWSKI.

O Mieczysławie Karłowiczu *).

Góry się zaczaiły...

A po tem, co się stało, cisza zaległa naokół...

Tylko biały opyl zamigotał, zakołysał się nad opadłym nagle zwisem śnieżnym i sam potem również nań opadł lekki, figlarny. .

A na chwilę przedtem kroki słychać było... Ktoś szedł...

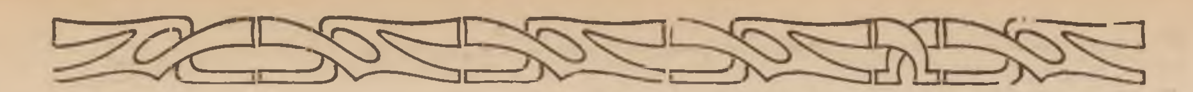
. . . .

Po trzech dniach zaroiło się tam, od ludzi. Rozkopali zwis ów, pokiwali głowami smutnie, wygrzebli człowieka, co na dnie pod śniegiem legł, zabrali go i poszli.

A w tem miejscu tylko pościel biała rozkopana, z góry miększa, twardsza z dołu ostała.

. . . .

*) Przemówienie wygłoszone na koncercie, urządzonym przez W. O. S. w przeddzień rocznicy śmierci M. Karłowicza.



Są ludzie, którzy się tylko zrzadka śmieją... Sród innych czują się samotni, a w samotności nigdy nie są sami... Stanowią oni mniejszość — większość ich nie lubi, bowiem często zjawieniem się swojem, rozpęd zabawy psują i trzeba jakichś wyższych kwalifikacji smutnego człowieka, ażeby głupota, skacząca obok niego w flircie i tanecznym zamęcie, potrafiła choć trochę uszanować Samotnika. Zwykłych bowiem samotników, ludzi którym smutek już jakby nieco umysł omroczył, łapie się za poły... Wytyka się palcem...

Nic też dziwnego, że samotni ludzie oddalają się od środowiska, że pragną być sami z myślami swemi, a często ze smutkiem swym...

W miastach szukają cichych szarych domów, a na samotne przechadzki ustronnych alej parków i ogrodów miejskich. Ciszy wsi... gór i co cichszych wybrzeży morskich...

Nie da się zaprzeczyć np., że umiłowane przez Jerzego Rodenbacha „Bruge" pociąga ludzi smutnych i zdaje im się być jakimś rajem, pełnym wytchnień dla ich dusz znękanych...

Pięcie się człowieka w górę i pięcie się po górach to dążenia nie zawsze, ale przecież często pokrewne sobie...

Od czasu do czasu, co rok niemal dochodzą nas smutne wieści z gór. Czasem wieść taka, to grom...

Zapanowuje wtedy śród ludzi cisza... Stają, pochylając głowy jakby pod uderzeniem skrzydeł wielkiego czarnego ptaka, który na chwilę słońce przesłonił i mrozem wionął...

Cisza taka zaklęta, krótkotrwała to siostra echowa tej, która spłynęła z wyżyn pomiędzy stoki... gdy na biały zwis, na górski grób biały opadał, odeń odłączony, lekki opył śnieżny...

Swiat szybko jednak powraca w koliska swe i kółka, bo ludzi udziałem jest kręcenie się po ziemi mniej lub więcej szybkie, mniej lub więcej sforne... Kręcą się więc ludzie... Łkanie zmienia śmiech... Śmiech łkanie...

Smierć z boku stoi i zęby szczerzy... Raz po raz w koliskach i kołach łoskot słychać... To ciała padają...

Śmierć się bawi, śmieje się... za boki się bierze...

. . . .

„Czy dobrze czyni ten, pytał Miecz. Karłowicz, kto chodzi samotnie po Tatrach, zwłaszcza po okolicach rzadko zwiedzanych?"

W stosunku do innych był on przeciwnym nierozważnej turystyce — sam chadzał. I w tedy poszedł. Samemu mu było najlepiej...

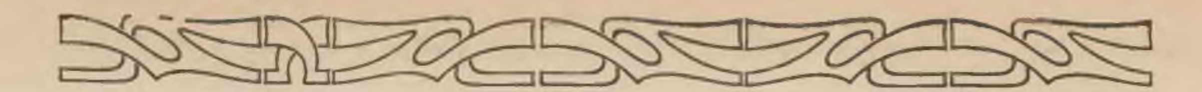
„Mam, pisał, za sobą długi szereg wędrówek samotnych i wędrówki te oblane są w mej pamięci jakimś szczególnie czystym blaskiem... Są to wspomnienia nie zamącone żadnym dysonansem, szereg przedziwnych zespoleń z odwiecznym oddechem gór, szereg hymnów w zachwycie odśpiewanych na cześć wszechistnienia.

Po tym wstępie następują słowa, w których jest cały on: Twórca i syn gór.

Blask, bijący od tych wspomnień, powiada, *topi we mnie wszystkie wątpliwości co do turystyki samotnej. Wiem, co mam do stracenia i wiem, co mam do zyskania. Decyzja nie trwa długo.*

Winą więc jego najzupełniej osobistą i najzupełniej też przypadkową było, że dał się śmierci w zasadzkę złapać.

Ale oto co w innem miejscu na usprawiedliwienie jakby tego, co się stało, powiedział:



„Było to, na Polanie Waksmundzkiej niedaleko drogi do Poronina:

Cisza była cudowna uroczysta. Żaden szmer ludzki nie dochodził do nas. Słychać było tylko harmonijne odgłosy dzwonków pasącego się bydła i od czasu do czasu dźwięczny głos juhasa: „Oj góry, nasze góry!“...

Leżąc tutaj na wonnej łące w cudowny dzień lipcowy, doznałem wrażenia tak obcego mieszkańcom równin: *uczucia nieograniczonej wolności.*

Zapomniałem o drobiazgach życia codziennego, zapomniałem o drobnych nadziejach, marzeniach, zawodach...

Tutaj wobec otaczających mnie gór, czułem się tak małym, takim pyłkiem, że opanowała mnie żądza dążenia do rzeczy wielkich, szlachetnych. W tej dziwnej ciszy czerpałem siły na przyszłe nieuniknione zapasy z losem“...

Styl Karłowicza był, jak widzimy, prosty, niewymuszony, a oddający pełnię zrozumienia prawdy życia, jego początku i końca...

Inaczej, jako do cna symfonista wyrażał też same, a i tyle innych uczuć. A więc kunsztownie, górnie, echami górskich dźwięków i przeżyć, zachwytów, ekstaz oddźwiękami pojednania ze światem dolin, lub wysiłków emanacji w ucieczkach od padołów wzwyż ku bóstwu.

Ci, którzy zarzucali mu niegdyś jakowąś niejasność, chaotyczność powinni byli ukorzyć się po „Odwiecznych Pieśniach“, w których Karłowicz wyśpiewał wszystek hymn z duszy swej dla gór, dla natury, na cześć uczuć, szarpiących mrowie dolin...

To też pomimo wszystko, co mówiono o wpływach Wagnera i Straussa, Karłowicz pozostanie niepospolitym natchnionym twórcą. I gdyby nie był nic innego pozostawił po sobie, jak tylko owe trzy „Pieśni odwieczne“ (nie znamy jeszcze „Dramatu na maskaradzie“)—oraz „Rapsodję Litewską“ i pokrewne „Odwiecznym“ w nastroju, krótkie pieśni do śpiewu, byłby się również zapisał w szeregi tych kompozytorów świata, śród których trwale stać będzie: śród najprzedniejszych...

„Pieśni odwieczne“ to poematy tak przedziwnie piękne, tak pod kątem wieczności odczute, że wznoszą się na te wyżyny cudów, w harmonjach muzycznych wyśpiewanych, na które już przedtem niby łzy cudowne a święte, ręce anielskie w kruzach niepokalanie białych poniosły „Cud Wielkopiątkowy“ Wagnera. Pieśń o „Miłości i Śmierci“, druga z owych „trzech odwiecznych“, zadziwia, wzrusza, porywa. Łzę potrafi wycisnąć, ale nie czułostkową, lecz taką jaka się zjawia w chwili umęczenia duszy już po nad siły, w czasie coraz bliższego stykania się jej oko w oko z cudami ciszy i gry świateł wysoko ponad światem walk i niedoli... Gdy już nadmiar przypływu uczuć w piersi bije i powala.

Wszystkie najpotężniejsze wzloty Karłowicza z gór cudów i objawień pełnych prabytu świadków, początek brały.

I niektóre pieśni do śpiewu beznadziejnie, przepastnie smutne, stamtąd też idą...

„Smutną jest dusza moja.

Opuszczam ręce, niech co chce się dzieje... i t. d.

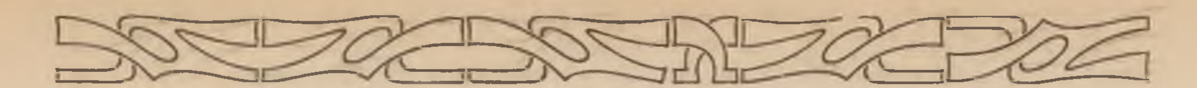
Tak się zaczyna jedna z nich.

Niemal we wszystkiem, co stworzył, jest owo tchnienie krew ścinające...

Dech śmierci, niebytu...

Są i byli tacy, którzy po szlachetnych: Chałubińskim, Matlakowskim i znakomitym Witkiewiczu, w tatrzańskie góry zajrzawszy, przynieśli nam z nich jedynie serdaki i guńki...

On wyrwał górom ich tajemnic cuda i, wróciwszy między nas, pokazał nam je...



I dlatego zginął...

Góry są mściwe...

„Gdy znajdę się—pisał—na stromym wierzchu sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin zakrzepłe bałwany szczytów,--wówczas zaczynam rozpływać się w otaczającym przestworze, przestaję się czuć wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny, wiekuisty oddech wszechbytu. Tchnienie to przebiega przez wszystkie fibry mej duszy, napełnia ją łagodnym światłem i, sięgając do głębi, gdzie leżą wspomnienia trosk i bólów przeżytych, goi, prostuje, wyrównywa. Godziny, przeżyte w tej półświadomości, są jakby chwilowym powrotem do niebytu; dają one spokój wobec życia i śmierci, mówiąc o wiecznej pogodzie roztopienia się we wszechistnieniu“.

Owa „wieczna pogoda roztopienia się we wszechistnieniu, jest właśnie w zakończeniu pieśni o „Miłości Śmierci“, potężnem, wstrząsającem....

Tam Miłość i Śmierć w wędrówce z ziemi wzwyż, wyzbywszy się z wszystkiego, co ziemskie, w ciągłej po drodze emanacji, płyną zgodnie już tylko niby dwa jaśnienia — przez ciszę nad bielą gór w biel rozjaśnionego nieba, jako dwa najbardziej sobie pokrewne, dwa najbardziej sobie bliskie, z wieczności wyszłe i w wieczność powracające uczucia, dwa smutki ziemskie, dwie potęgi wyzwolone...

Wrażenie pod jakim się wychodzi z każdego koncertu, poświęconego Karłowiczowi, jest ciągłym powrotem doń tych, którzy go utracili i braniem w niewolę czaru jego natchnień tych, którzy go poznają.

Jakże piękną pełną tajemniczego kolorytu i czaru głuszy lasów litewskich jest jego niezwykle odczuta i subtelnie wykończona „Rapsodja”.

Pamiętam ów koncert, na którym „Pieśni Odwieczne“ orkiestra Filharmonji naszej wykonała po raz pierwszy. Był to koncert, poświecony harcom i łamańcom skrzypcowym „ubóstwianego“ Kubelika... Jakże ziemskie, przyziemne były te pokonywania trudności skrzypcowych w porównaniu z rozszybowanem uczuciem tych Pieśni, któremi Karłowicz pożegnał Warszawę na zawsze...

. . . .

Tak kryształicznie czystych w swej sztuce, jak Mieczysław Karłowicz, w nowszej poezji słownej jest dwuch: Maeterlinck i Rodenbach, ale też i tak smutnych jak on...

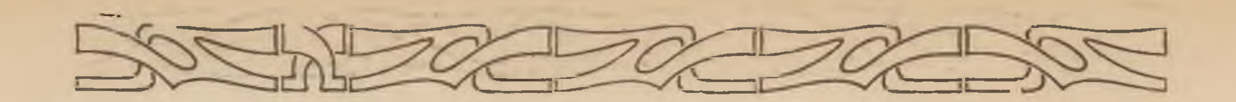
I niemal pewien jestem, że gdyby Karłowicz żył, to, zeszedłszy, niby młody Zarathustra, z gór swych umiłowanych między ludzi na poszukiwanie krynic natchnień niepokalanych śród nich, poszedłby jak Debussy za Mellissandą w jej cudne kochanie Peleasa...

Ująłby go też może czar Selizetty i Aglaveny tych cichych hymnów o miłości, Maeterlincka. Zawtórzyłby Rodenbachowi do jego umiłowań, wybujałych na tle „Bruge la Morte”...

Snuł plany co do Maeterlincka... Rodenbacha...

To też wiem, że to, coby o Peleasie i Melisandzie był *wyspiewał* Karłowicz, byłoby o tyle, tyle doskonalsze, tyle bliższe Maeterlincka, niż to, co *skomponował* Debussy.





Dwa konkursy w Rosji.

Konkurs pjanistów w Petersburgu i konkurs wiolonczelistów w Moskwie.

Jedna z najstarszych w Rosji fabryk fortepjanów pod firmą Br. Diderichs, z okazji stuletniej rocznicy istnienia, urządziła wszechrosyjski konkurs pjanistów, przeznaczając na ten cel trzy nagrody: 1500, 1000 i 500 rb. Konkurs odbył się 8, 9, 10 i 11 ub. m. w Petersburgu, w małej sali konserwatorjum. Komplet jury stanowili pp. Głazunow, Siloti, Winkler, Ławrow, Timanowa i Lemba. Z ogólnej liczby 68 kandydatów stanęło do konkursu 52 pjanistów obojga płci, z których bardzo wielu za wybitne siły wirtuozowskie uznano. Szczególniejszą uwagę jury i prasy zwrócili na siebie pjaniści: Al. Borowski, Wł. Drozdow, Mikołaj Orłow, Józef Turczyński. Dalej: — Józef Tołkacz, Izrael Rosenberg, Janina Familjer, Domańska (wszyscy z Warszawy), B. Kamczatow, Al. Seiliger, M. Stember, Irena Eneri, N. Müller, Bechman-Szczerbina. Orzeczeniem jury nagrody otrzymali: I-szą Józef Turczyński, polak, II-gą Estera Gaeschelin-Czerniecka i III-cią Irena Michelsohn-Miklaszewska. Na pierwszą nagrodę, przyznaną p. Turczyńskiemu, zgadza się opinja publiczna, co do następnych jednak dwuch czytamy dość ostre protesty. P. Czerniecka—pisze „Russkaja Muzyk. Gazieta“—przedstawia sobą typ pjanistki salonowej, grającej b. ładnie, ale i na tem się kończy. „Jakim sposobem przysądzono jej II-gą nagrodę—czytamy w wspomnianem czasopiśmie — kiedy w liczbie współubiegających się o nagrody byli pjaniści tej miary, co Drozdow i Borowski, o tem wiedzą tylko członkowie jury. Pocóż jednak w ciągu czterech dni kazano grać całej armji pjanistów i pjanistek, kiedy opinja sądu nie jest w zgodzie z rozsądkiem? Przysądzenie nagrody tej lub innej osobie według własnego rozumowania i minimalnej sprawiedliwości (na świecie niema nic absolutnego) jest rzeczą sędziów, tylko w takim razie poco nadawać konkursom charakter publicznego festynu; gdyby konkurs odbywał się „przy drzwiach zamkniętych“ przysądzenie nagrody jest rzeczą osobistą jury, lecz „przy drzwiach otwartych“ sprawą powinno kierować sumienie.

O laureacie konkursu, p. Józefie Turczyńskim, pisze St. Pet. Zeitung:

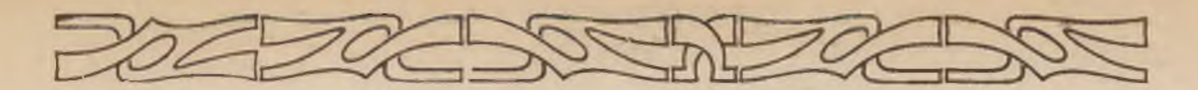
„P. Józef Turczyński okazał się fortepjanistą wręcz niepospolitym, aby nie powiedzieć: pierwszorzędnym. Wątpliwości nie ulega, że ma przed sobą najświetniejszą przyszłość. Dziś już zresztą wolno go zwać mistrzem gry na fortepjanie. Grał warjacje Bacha-Liszta na temat „Weinen und klagen“ oraz „Was Gott tut das ist wohlgetan“. Grał cudnie, zarówno pod względem technicznego wykonania, jak interpretacji nastroju. Usłyszeliśmy dalej „Sonet 104-ty Petrarki“ Liszta oraz Liszta etudę f-moll. Świetność, wielki styl oraz poezja współzawodniczyły z sobą w grze p. Turczyńskiego. Pomimo, iż publiczność proszona była, na zaproszeniach i biletach wejścia, o wstrzymanie się od oklasków, po występie p. Turczyńskiego cała sala dała folgę długim i hucznym brawom, czemu, zaiste, nikt dziwić się nie będzie“.

„Riecz“ pisze, że wszystkich konkurentów zaćmił p. Józef Turczyński (rodem z Żytomierza). Grał jedynie kompozycje Liszta: warjacje na temat Bacha, sonet Petrarki 104 i etiudę f moll, wzbudzając ogólny podziw i zachwyt zarówno wspaniałą techniką, pięknością i różnorodnością uderzenia połączonego z doskonałem wykończeniem, jak też samorzutną zdolnością odtwarzania każdego utworu z zapałem i natchnieniem. Artysta swą kunsztowną grą, silnym temperamentem i wybitną indywidualnością zniewolił sobie całe jury, i sędziowie, zapomniawszy o swej roli, wzięli udział w ogólnych oklaskach.

Pan Turczyński kształcił się początkowo u ojca swego, znanego pedagoga w Żytomierzu, następnie rok jeden spędził w konserwatorjum w Petersburgu. Konserwatorjum nie kończył, bo wołał udać się zagranicę do Busoniego do Wiednia na studja prywatne. Po paru latach pracy pod kierunkiem tego znakomitego pjanisty, p. Turczyński zrobił olbrzymie postępy i w końcu został pasowany przez swego mistrza na skończonego artystę. Dotąd p. Turczyński grał tylko w rodzinnem swem mieście Żytomierzu i w Kijowie, tak że teraz da się chyba poznać i szerszej publiczności polskiej.

Z Warszawy oprócz wymienionych pjanistów, stanął także do konkursu p. Żurawlew.

*
* *



2 i 3 stycznia odbył się w Moskwie konkurs wiolonczelistów, na uzyskanie nagrody 1500 rb., przeznaczonej na ten cel przez znanego rosyjskiego mecenasa sztuki, D. Bielajewa. W konkursie brało udział 12 wiolonczelistów, o nadzwyczaj różnem uzdolnieniu. Jeden celował interpretacją utworów Bacha (każdy uczestnik konkursu obowiązany był wykonać solo suitę wiolonczelową Bacha), drugi kantyleną, trzeci techniką. Większą uwagę zwrócili na siebie: von Böcke, Rostropowicz (polak), Biełousow, Kozołupow, Press i pani Luboszyc. Skład sądu konkursowego stanowili: Ippolitow-Iwanow, Klengel (z Lipska), Abbiatt (z Petersburga), Hrzymała, Ehrlich i niektórzy dyrektorowie prowincjonalnych szkół muzycznych. Nagrodę 1500 rb. otrzymał Kozołupow. W czasie konkursu Bielajew ofiarował na nagrody jeszcze 1000 rb., które przyznano Biełousowi i Pressowi. Sądząc z gazet, Press odmówił przyjęcia wyznaczonej mu nagrody, będąc niezadowolonym z wyroku sądu konkursowego. Według wersji z góry postanowione było nie dawać 1-szej nagrody żydowi.

List lwowski.

Wstęp. Nowe dzieło L. Różyckiego: Muzyka do „Irydjona".

Pesymizm w kreśleniu ruchu muzycznego, chociażby wstecznego czasem, nie może dać pełnego obrazu tego życia, które niewątpliwie tętni we Lwowie silnie i rzeźwiąco. Nadto pesymizm jest złym środkiem odżywczym dla nękanej duszy polskiej...

Materjału goryczy, jaką przepojony był list poprzedni, nazbierało się zbyt obficie, stąd więc i list wspomniany odmalował barwami pesymizmu istotny stan rzeczy. Dziś na obraz, ilustrujący nasze życie muzyczne, pragnę rzucić snop światła, radości, zadowolenia, rzetelnej dumy.

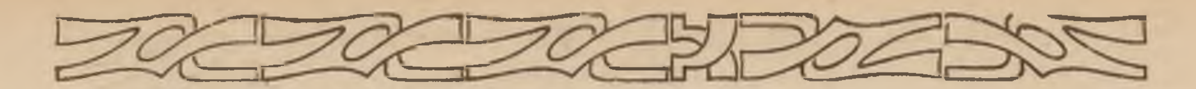
Zawdzięczamy to uczucie prasie warszawskiej, temu pełnemu ciepła rodzimego ocenieniu talentu i dorobku muzycznego znakomitego twórcy: „Anhellego", „Monny Lizy" etc. Sukces moralny Różyckiego Ludomira, uradował coraz liczniejszych wielbicieli potężnego talentu we Lwowie—szczerze i dał nam satysfakcję pewną za przykrości tutaj doznawane. Dalsze powody zadowolenia to trjumfalny pochód w centrach świata muzycz. również potężnego, acz odmiennego talentu, Karola Szymanowskiego. A chociaż dzieł obydwuch, które przysporzyły nam chwały, im listków zasługi, my nie znamy jeszcze, radzi jesteśmy i daliśmy wyraz naszych uczuć, gdy zjawili się na estradzie.

Artur Rubinstein wykonał świetnie pierwszy raz Szymanowskiego „warjacje na temat ludowy", poczem zrobiono owację obecnemu twórcy nowych cudnych „p i e ś n i p e r s k i c h". Gdy pp. Jedliczowie znowu, spiesząc z pomocą choremu dziennikarzowi, urządzili nader miły i artystyczny wieczór, chętnie wziął w nim udział osobiście twórca „Meduzy" i p r z y f o r t e p j a n i e zapoznał doborową p o l s k ą publiczność z preludem symfonicznym, na orkiestrę napisanym, „Monną Lizą", a na usilne domaganie się dodał i „Warszawiankę"... Dziękowano mu i za tę słabą kopję spodziewanych wrażeń serdecznie, gorąco jak nigdy przedtem...

Myślicie może, że Różycki zadowolony ze sukcesów warszawskich i zwycięstw „Młodej polski" za granicą, drzemie, odpoczywa, jako kompozytor mimo ciężką pracę na życie?... Przeciwnie. Drugiego dnia po powrocie z Warszawy już pracował nad muzyką do „Irydjona" Z. Krasińskiego, zaproszony przez komitet obchodu lwowskiego. Miałem szczęście poznać gotową już muzykę i podzielę się z łaskawymi czytelnikami wrażeniami.

Nie tego jesteście ciekawi, czy ładna, czy głęboka w odniesieniu do wyżyn wzlotów poetyckich, nieśmiertelnego twórcy „Nieboskiej", gdyż o to jesteśmy spokojni.

Interesującem jest taki szczegół, że „Irydjon" nie jest wdzięcznym materjałem dla muzyka urodzonego, że fanatyczny wielbiciel Wyspiańskiego czuje się ogromnie nieswój z Krasińskim na stole -- a jednak podjąwszy się zadania trudnego odczuł powagę chwili, wczuł się w cudną postać Elsinoe, za której sprawą narodził się jeden z najpiękniejszych tematów polskich, pełny tęsknoty duszy słowiańskiej, a bólu wszechludzkiego.



Dziwne jest i zdumiewające, jak łatwo ustalają się w myśli twórczej L. Różyckiego jędrne zdecydowane, charakterystyczne motywy muzyczno-dramatyczne.

Muzyka do „Irydjona“ zbliżona jest formą do suity. Prolog, śmierć Elsinoe i zakończenie są to obszerne ustępy i opracowane zostały na tematach: rozpadającego się świata starożytnego (do słów poety „wszystko rozprzęga się i szaleje... Wśród zamętu wznoszę pieśń, która mi gwałtem z piersi się dobywa... Tam nowy świt na wschodzie); dalej tęsknoty ludu za nową erą; tęsknoty ofiarnej Elsinoe.

Inne ustępy, jak charakterystyczny „pochód kapłanów „Mitry“—efektowny refren 3 fletów z arfami p. t. „flety syryjskie“ i „Katakomby“, na które składają się: refren pieśni pogrzebowej na tonacji kościelnej oparty i ustęp, towarzyszący wejściu orszaku z męczennikiem na marach w ponurych akordach w tempie marsza — te cztery ustępy mniejsze z umysłu, aby nie tamowały powolnej z natury poematu akcji, mają charakter dekoratywny i mają zadanie podniesienia, lub muzycznej plastyki w wywołaniu nastroju poetyckiego danej chwili.

Muzyka ta spotęgowała już przed zapowiedzianem przedstawieniem na 26 lutego uzasadnione zaciekawienie i niezawodnie przysporzy powodzenia trudnemu eksperymentowi z „Irydjonem" na scenie.

„Śmierć Elsinoi“ jest przepiękną fantazją (i wstęp jest potężny, namiętny i barwny), która w układzie fortepjanowym powinnaby znaleść się na każdym fortepjanie salonu, w którym obowiązkowo spoczywa miniaturowy tomik Krasińskiego.

* * *

O ruchu koncertowym, ogniskującym się wyłącznie niemal w zamykanej przed koncertem kasie przedsiębiorczej ajencji p. Turka z Tarnowa w dalszym liście z obowiązku dam sprawozdanie, chociaż niewielki tu związek z kulturą muz. narodową.

Na zakończenie wesołej Warszawie nieco z humorystyki. Oto w „Słowie P.“ w części muzycznej, zamieszczono, co następuje:

„Koncert polski, drugi z rzędu, odbył się w Wiedniu, znowu pod dyrekcją G. Fitelberga. Utwory najwybitniejszego talentem i wiedzą kompozytora tak zwanej „młodej Polski“ pana Karola Szymanowskiego“ i t. d.

Tyle uszanowania, tyle ostrożności!!

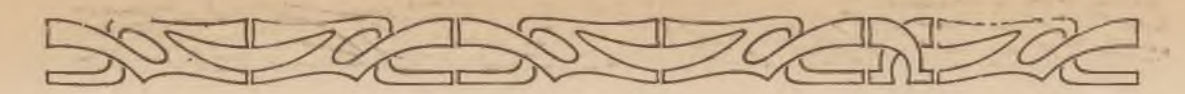
Marceli Gajewski.

Lwów, w połowie lutego.

Opera i koncerty.

— Występ p. Orzelskiego (śpiew) 31 stycznia na środowym koncercie, nie pozostawił po sobie wielkiego wrażenia. W wykonania wyjątków z oper: „Lohengrin“ Wagnera i „Eugenjusz Oniegin“ Czajkowskiego nie potrafił on wlać ani głębszego uczucia, ani zdobyć się na subtelność wyrazu. Największe powodzenie zdobył sobie p. Orzelski odśpiewanemi na bis pieśniami Galla, które widocznie bardziej odpowiadają jego organizacji artystycznej. Orkiestra wykonała pierwszą symfonję Beethovena i „Życie bohatera“ Straussa—dwa przeciwległe bieguny pod względem stylu. Wszechstronność talentu Birnbauma w wykonaniu tak pierwszego, jak i drugiego dzieła wzbudzała głęboki podziw.

— Sympatyczne „Poranki ludowe“ zawdzięczają stale wzrastające powodzenie nietylko zajmująco i celowo układanym programom, lecz w równej mierze i starannemu doborowi solistów, których popisy mogłyby zadowolnić niejednokrotnie bardziej nawet wygórowane żądania publiczności. Jednym z takich był solista jedenastego „Poranku“, p. Daniel Czerniawski. Silny i śpiewny ton p. Czerniawskiego brzmiał pięknie w „Romansie“ Hollmanna, „Kołysance“ Schuberta i „Tańcach hiszpańskich“ Poppera, wykona-



nych artystycznie. Udatny występ dzielnego wiolonczelisty uwieńczony był, naturalnie, powodzeniem zupełnem.

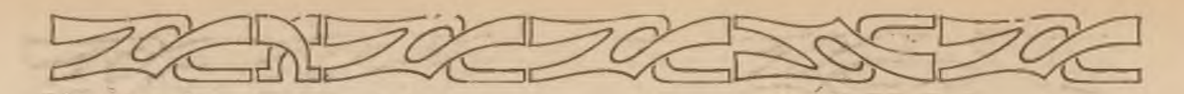
4-go b. m., na koncercie niedzielno-popołudniowym (drugim z cyklu symfonji Brahmsa) przedstawiła się publiczności p. F. Wynberg, pjanistka, wykonywując koncert fortepjanowy Griega. W artystycznej stronie wykonania koncertu wzbudzała podziw... odwaga p. Wynberg, która, posiadając niedostateczne pod tym względem przygotowanie, ośmieliła się pomimo to wystąpić publicznie. Gra jej ckliwo-sentymentalna w ustępach bardziej lirycznych, za bardzo dowolna w tempach i rytmice, w dynamice za mało stopniowana i pozbawiona siły, nie nadaje się jeszcze do produkowania na poważniejszych estradach. P. Wynberg powinnaby dużo czasu poświęcić poważnym studjom, zanim zdecyduje się na nowy popis. Orkiestra odegrała drugą symfonję Brahmsa i Uwerturę Jotejki pod dyr. Z. Birnbauma znakomicie.

— 7-go b. m., w przeddzień trzeciej rocznicy zgonu nieodżałowanej pamięci Mieczysława Karłowicza, W. O. S. dała koncert poświęcony wyłącznie jego twórczości. Obfity program koncertu, oprócz dzieł symfonicznych („Odwieczne pieśni", „Powracające fale" i „Rapsodja litewska"), zawierał koncert skrzypcowy i szereg pieśni. Poematy symfoniczne Karłowicza miały godnego ich wartości artystycznej interpretatora w osobie Z. Birnbauma, którego dyrekcja tego wieczoru wzniosła się do szczytu mistrzostwa artystycznego. Wątpię, czy np. tchnące nieuchwytnym czarem „Odwieczne pieśni" były kiedykolwiek subtelniej i z większym polotem wykonane. Koncert skrzypcowy odegrał dyr. Barcewicz, wzbudzając, jak zwykle, ogromny zapał wśród publiczności. Część wokalną programu powierzono p. M. de Teisseyre, którą poznaliśmy niedawno na jednym z koncertów ludowych, jako śpiewaczkę wielce obiecującą. Młoda artystka i tym razem przedstawiła się bardzo dodatnio: piękny jej głos brzmiał dźwięcznie i nadzwyczajnie czysto, wymowa—doskonała. Mniej udatnie wywiązała się p. T. pod względem odczucia intencji kompozytora (ta strona w pieśniach Karłowicza przedstawia poważne trudności), należy jednak mieć nadzieję, że przy wrodzonej muzykalności rozwój jej i w tym kierunku będzie tylko kwestją czasu.

— Dwunasty poranek ludowy, oprócz numerów wykonanych przez „Harfę", wypełniły produkcje nieznanych dotąd solistów: p. Wacława Lewandowskiego (fortepjan) i pani Doli Dembott (śpiew), oraz dobrze znanego skrzypka, p. W. Dłutowskiego. W p. Lewandowskim poznaliśmy pjanistę posiadającego technikę wcale pokaźną i muzyka o aspiracjach artystycznych daleko wybiegających ponad przeciętny poziom początkujących wirtuozów. Wykonane przez p. L. utwory Liszta i preludjum Rachmaninowa były traktowane bardzo muzykalnie i zajmująco pod względem frazowania, czasami tylko dynamicznie zbyt jednostajnie. Również dodatnio pod względem umuzykalnienia przedstawiła się p. Dembott. Trudno było jednakże pogodzić się z przesadną akcentacją niektórych wyrazów w pieśni „Skąd pierwsze gwiazdy" Karłowicza, ogólnie zresztą dobrze odczutej i zaśpiewanej. Strona techniczna w tym kierunku wymaga pracy. Co zaś do brzmienia głosu, p. Dembott powinna zwrócić więcej uwagi na górne dźwięki skali, które szczególnie w forte – nie zawsze brzmią ładnie. Piękna gra p. Dłutowskiego było słuchana z zajęciem i serdecznie oklaskiwana („Legenda" Wieniawskiego, Nocturn Chopina i inne). „Harfa", pod dyrekcją dzielnego swego kierownika, p. Lachmana, odśpiewała szereg popularnych pieśni. *Tad. Cz.*

— Gdyby prof. Igumnow (koncert w sali Ratuszowej 28/I) nosił szaty niewieście, wywołałby niewątpliwie zachwyt swą grą w większości wypadków właściwą temu rodzajowi ludzkiemu: a więc lukreciowo-sentymentalno-ckliwą. Sposób interpretacji p. Igumnowa przypomina mocno grę rozkochanej damy, usposobionej ciągle do westchnień i marzeń. Zniewieściała gra p. Igumnowa przyczynia się w dużym stopniu do tego, że dodatnia strona odtwórcza maleje i niknie. Bo trudno znów zaprzeczyć p. Igumnowi tak poważnych atutów, jak inteligiencji, nadzwyczaj sumiennego opracowania wykonywanych utworów i dobrze rozwiniętej sprawności technicznej. A może swoim sposobem gry p. Igumnow pragnie wywoływać efekty, wyciskać łzy, podbijać serca? Może chce się wyróżniać z grona pjanistów grą poetyczno-senną, pozbawioną życia i temperamentu? Może...

— Gdyby kto chciał wiedzieć, jak n i e n a l e ż y g r a ć koncert skrzypcowy Beethovena, powinien był koniecznie przyjść na koncert urządzony przez Warszawskie Tow. Muz. w sali Filharmonji w dniu 29 ub. miesiąca. Pomijając już karygodne rozczłonkowanie drugiej części koncertu od Finału (Rondo), spojonych w organiczną całość,



koncertu p. Michałowicz, nie wzniósł się nad poziom miernego skrzypka i dostarczył słuchaczom... powodów do śmiechu. Takiej szopki, takiego parodjowania arcydzieł literatury muzycznej należało stanowczo zaniechać. Na estradę koncertową nie powinni wstępować wirtuozi niepowołani. Wszelkie okoliczności, łagodzące niefortunny występ p. M. nie zatrą przykrego wspomnienia, jakie pozostawił po sobie koncert Towarzystwa Muzycznego.—W. Orkiestra Symfoniczna grała samodzielnie poemat symfoniczny M. Karłowicza „Stanisław i Anna Oświecimowie". Mówię: grała samodzielnie, gdyż dyrekcja p. Konopaska, ograniczającego swoją rolę do sumiennego „wybijania" taktu, nie przyczyniła się wcale do wykonania całości dzieła. W koncercie brała też udział znana i zawsze szczerze oklaskiwana pjanistka p. Wąsowska Rüdigerowa. X.

— Atrakcją koncertu symfonicznego w dniu 12/I była p. Marja Labja, śpiewaczka, goszcząca w naszej operze. Jakkolwiek żywiołem p. Labja jest scena, umie ona i na estradzie wywoływać zachwyty, uwydatniając niezwykle cenne zalety swego śpiewu, przedewszystkiem bogaty materjał głosowy, którym posługuje się z nadzwyczajną wprawą (rażą tylko niezbyt dźwięczne i suche nizkie dźwięki), duży zasób inteligiencji, smak w frazowaniu i umiejętność nadania każdemu utworowi odpowiedniego wyrazu, co najbardziej zaznaczyła w odśpiewanej na bis Habanerze z „Carmeny".

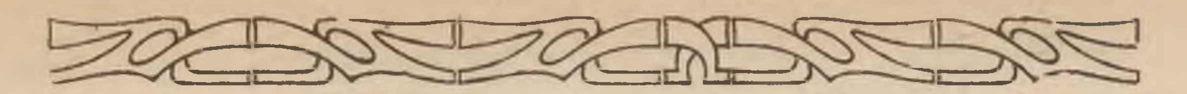
Część orkiestrową wypełniły: niedokończona Schuberta, wspaniały poemat symfoniczny, jedno z najlepszych dzieł Fitelberga jego „Pieśń o Sokole" i „Wrażenia włoskie" Charpentiera. Wszystko to dzieła już znane, zwłaszcza dwa pierwsze. U pulpitu kapelmistrzowskiego stał Zdzisław Birnbaum, który w dniu tym złożył nowe dowody wszechstronności talentu dyrektorskiego.

— Koncert kameralny 16/I zgromadził do sali Filharmonji nadzwyczaj liczny zastęp słuchaczy. Stało się to dzięki zapowiedzianemu występowi obecnego dyrektora W. O. S., Zdzisława Birnbauma, w charakterze solisty skrzypka. Słuszność wyznać nakazuje, że występ p. Birnbauma nie uwieńczyło powodzenie i lepiejby nawet było, gdyby był nie doszedł do skutku. Być może, iż p. Birnbaum był nawet kiedyś dobrym skrzypkiem i mógłby nim być i obecnie, gdyby poświęcił się pracy w tym kierunku i wydoskonalił w pierwszym rzędzie czystość intonacji, opanował znowu instrumet i wzniósł się na wyżyny prawdziwego wirtuozostwa. P. Birnbaum grał wspólnie z p. Henrykiem Melcerem sonatę Kreutzerowską. P. Melcer partję swoją odtworzył artystycznie. W koncercie brał udział kwartet W. O. S., składający się z pp.: Ozimińskiego, Andrzejowskiego, Wenty'ego i Kochańskiego. Doskonały ten komplet z każdym występem składa nowe dowody nieustannej pracy skierowanej w stronę wzajemnego poznania się i zespolenia. Wykonane przez naszych kwartecistów kwartety: Beethovena № 9 i Schuberta № 4 nacechowane było dobrem zrozumieniem charakteru dzieł.

— Gdyby występ Francillo-Kaufman na wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym w sali Filharmonji w dniu 19/I był pierwszym w Warszawie, zaświadczyłby niezbyt pochlebnie o zaletach wokalnych głośnej śpiewaczki, którą poznaliśmy w sezonie ubiegłym, jako artystkę pierwszorzędnej miary. Powodem tegorocznego „niepowodzenia" p. Kaufman była aż nadto jawna niedyspozycja, która zaznaczyła się szczególniej w brzmieniu głosu, zdradzającego chrypkę i osłabienie.

— Specjalne uznanie należy się p. Comte Wilgockiej, solistce popularnego koncertu symfonicznego w dniu 23/I, za jej pietyzm dla pieśni poważniejszej. Jest to w naszym świecie artystyczno śpiewaczym, hołdującym piosenkarstwu (różnym „Wlazł kotkom") boskiej włoszczyznie i tym podobnym licznym sztuczkom, niezawodzącym nigdy, gdy chodzi o wywołanie efektu w celu zjednania sobie tłumów, zjawisko bardzo rzadkie. Na uznanie to zasługuje nasza pieśniarka i ze względu na wytrwałość w szlachetnych planach, polegających na przyzwyczajaniu publiczności do słuchania pieśni, i za umiejętny dobór programu, i za stylowe odtwarzanie tych pereł sztuki pieśniarskiej, które dali światu Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, H. Wolf, nie licząc już poważnego szeregu nazwisk kompozytorów polskich.

— Na wielkim abonamentowym koncercie symfonicznym W. O. S. w dniu 26/I grał poraz pierwszy u nas głośny za granicą skrzypek, Karol Flesch i stwiedził czynem, że jest mistrzem na miarę Fidjasza, że stać może w szeregu obok potentatów tej miary, co Kreisler, Thibaud i in. W traktowaniu koncertu Beethovena złożył dowody wielkiego talentu zrównoważonego we wszystkich czynnikach składowych, przedewszystkiem zaś olśnił stylowem zrozumieniem ducha kompozycji i indywidualnem oddaniem myśli zawar-



tych w dziele. Jest to artysta o głębokiej duszy poetyckiej, o inteligencji rzadko spotykanej, rozporządzający przytem dość dużym tonem (mniejszym od Kreislera) i skończoną sprawnością palcową. Rysem charakterystycznym, różniącym Flescha od Kreislera, jest spokój, z jakim traktuje zarówno miejsca liryczne jak i brawurowe. Nie jest to jednak spokój wpływający ujemnie na interpretację dzieła.

Życie bohatera R. Straussa i uwerturę tragiczną Brahmsa wykonała W O. S. pod wodzą Z. Birnbauma pod każdym względem doskonale, przytem w wykonaniu znać było sumienną pracę przygotowawczą, która uwydatniła się szczególniej w tak skomplikowanem i gigantycznem dziele jak „Życie bohatera".

Nowości wydawnicze.

Feliks Nowowiejski. Elevation et Fuga op. № 2 (harmonium lub organ) Fantaisie polonaise op. 9 № 1 (organ).

Do naszej ubogiej literatury organowej przybywają dwa nowe utwory, odbiegające swą techniką kompozytorską i wartością wewnętrzną od zwykłego szablonu. Fuga z preludem, odznaczająca się powagą nastroju, szczerością uczucia i melodyjną prostotą, w budowie bardzo przejrzysta, opiera się na giętkim, melancholijnie zabarwionym temacie i składa chlubne świadectwo kontrapunktycznej wiedzy kompozytora. Wykonanie na harmonium nietylko nie pozbawi jej właściwego charakteru, lecz przeciwnie wydobędzie jej specyficzny, intymny nastrój.

Inny typ przedstawia drugi utwór p. Nowowiejskiego: Fantazja polska, mająca cechy programowe; jestto noc Bożego Narodzenia (Minuit de Noël dans la Cathédrale au Wawel de Cracovie) — jak objaśnia kompozytor. Mimowoli nasuwa się czysto zewnętrzna analogja z popularnym już „Tryptykiem" Fr. Brzezińskiego; czy pozatem jest głębszy związek między obydwoma utworami, nie wiem, nie znając czasu powstania kompozycji p. Nowowiejskiego. W niezwykle kunsztowny sposób łączy kompozytor melodje dwuch kolęd „Anioł pasterzom mówił" (pedał) i „Gdy się Chrystus rodzi" w całość, pełną wdzięku i nadzwyczajnej naturalności, wytwarzając przez umiejętny dobór rejestrów charakterystyczną barwę brzmienia. Nie ulega wątpliwości, że „Fantazja" stanie się ulubionym utworem naszych organistów.

Dr. J. W. Reiss.

KRONIKA.

WARSZAWA.

= W środę 21 lutego w sali Filharmonji odbędzie się koncert pierwszego barytonisty petersburskiej Cesarsko-Maryjskiej opery, Andrejewa i mezzosopranistki tejże opery, Paninoj. Artyści wykonają szereg arji z oper oraz pieśni Musorgskiego, Borodina, Rachmaninowa, Greczaninowa, Gliera i in. W koncercie tym przyjmie udział pjanista z Moskwy, Marek Mejczyk, o którym zarówno prasa rosyjska, jak i zagraniczna wyraża się z nadzwyczajnemi pochwałami. Ostatnio p. Mejczyk koncertował z niezwykłem powodzeniem w Berlinie.

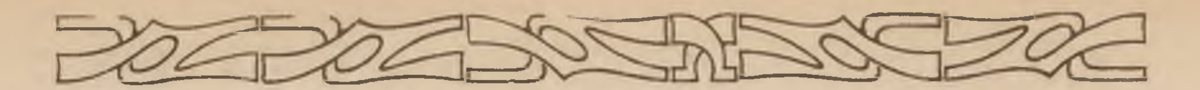
= KONKURS MUZYCZNY. Dla uczczenia pamięci Mieczysława Karłowicza Komitet Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego ogłasza niniejszem konkurs muzyczny jego imienia na warunkach następujących:

1) do konkursu mają prawo wyłącznie kompozytorowie polscy, zamieszkali w kraju lub zagranicą;

2) kwalifikują się do konkursu: utwory na orkiestrę — symfonja, poemat symfoniczny. Suita albo koncert na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry;

3) utwór musi być orginalny, nie naśladowany, dotychczas niewykonywany, nie drukowany i nie nagradzany;

4) prace, w partyturach orkiestrowych, wyraźnie wypisanych, mają być bezimiennie złożone lub przysłane do kancelarji Towarzystwa muzycznego (Sienna 2 gmach Filharmonji) przed 1 Grudnia r. b. z godłem na partyturze i zapieczętowaną kopertą, noszącą na wierzchu toż samo godło a wewnątrz zawierającą imię i nazwisko autora, oraz dokładny jego adres;



5) nagroda rubli sześćset przyznana będzie autorowi dzieła wybitnie się odznaczającego. W braku takiego dzieła nagroda może być rozdzielona na dwie po rubli trzysta za dwa dzieła względnie najlepsze z przedstawionych;

6) prawo własności dzieła nagrodzonego pozostaje przy autorze;

7) przyznanie nagrody lub nagród nastąpi w dniu 8 Lutego 1913 r. jako w rocznicę śmierci Karłowicza;

8) na sędziów konkursowych, oprócz członków Komitetu Towarzystwa muzycznego, zaproszeni zostali pp. Michał Biernacki, Henryk Opieński, Gustaw Roguski, Roman Statkowski i Felicjan Szopski.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 16 lutego 1912 r.

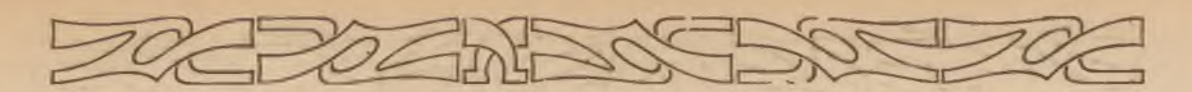
Nadzwyczajny Koncert Symfoniczny

z udziałem **10-letniego skrzypka JÓZEFA CHEIFECA.**

Józef Chejfec. Wyjątkowo młody solista dzisiejszego koncertu symfonicznego, należy do plejady cudownych dzieci, które zarówno wcześnie rozpoczętą nauką muzyki, jak i karjerą artystyczną uwieńczoną niezwykłem powodzeniem, zwracają na siebie uwagę szerokiego świata muzycznego.



Józef Chejfec ukończył obecnie 10 rok życia. Ojciec jego jest również muzykiem (skrzypek). Stałem miejscem pobytu Chejfeca jest Wilno; światło dzienne ujrzał w gub. Witebskiej. Studja muzyczne rozpoczął już w czwartym roku życia. Pierwszym nauczycielem muzyki był mu ojciec, dalszą naukę otrzymał Chejfec od Maskina (uczeń Auera) w Cesarskiej szkole muzycznej w Wilnie. Mając lat 8, Chejfec kończy szkołę muzyczną i będąc przedstawionym Głazunowowi, zwraca na siebie uwagę wybitnego muzyka rosyjskiego i przyjęty zostaje w celach ostatecznego wydoskonalenia się w grze skrzypcowej do konserwatorjum petersburskiego. Odtąd Chejfec pozostaje pod kierunkiem Auera, który wróży młodemu uczniowi niezwykłą przyszłość artystyczną. Młodociany wirtuoz koncertował już w wielu większych miastach Cesarstwa, wywołując wszędzie swoją grą skończenie wirtuozowską nieopisany entuzjazm. Najpoważniejsi krytycy rosyjscy zaliczają go już do skrzypków dojrzałych. Nauczyciel Chejfeca, prof. Auer, zapytywany o zdanie co do genjalnego ucznia wyraził się, że jakkolwiek nie wszystkie cudowne dzieci wyrastają na genjuszów, to jednak prawie wszyscy genjalni twórcy i wirtuozi należeli do cudownych dzieci. Weźmy za przykład Mozarta, Beethovena, Rubinsteina, Joachima, Sarasatego, Wieniawskiego i w. in.



Symfonja IV Beethovena. „90 na sto muzyków współczesnych Beethovenowi— pisze Berlioz- -uważało dzieła jego za dziwaczne, zwyrodniałe, pozbawione spójni wewnętrznej. Krytyka zarzucała im twarde modulacje, wyszukane harmonje, brak zupełny melodji, przesadę w ekspresji, hałaśliwość, straszliwą zawiłość i trudność wykonania“.

Tylko tyle!

Losu tego nie dzieliła symfonja IV, przyjęta w r. 1807 w Operze wiedeńskiej, a następnie w towarzystwie miłośników muzyki z wielkiem uznaniem.

Bo też charakter jej dziwnie jest jak na Beethovena wesoły, ożywiony niebiańską iście słodyczą.

Zbliża się ona do sonat fortepjanowych świeżością i swobodą układu.

Zdaje się, jakoby twórca improwizował pod wpływem rozbudzonej wyobraźni i bezustannego przypływu nowych myśli, nie kładąc nacisku na kunszt roboty.

Nastrój romantyczny przebija się w budowie melodji, w domieszkach dysonansów, w dynamice marzycielskiej, to znów znaczącej ostre kontrasty.

Burze ponurych namiętności nie odzywają się ani razu w ciągu całego dzieła, a lubo tu i owdzie cień tęsknej melancholji przeziera przez radosne upojenie, nad całością błyszczy tyle gorących, jasnych promieni słonecznych, iż nie trudno poznać, iż powstała ona w najmniej kłopotliwej, w najbardziej promiennej epoce Beethovena.

Bjografowie odnoszą ją do roku 1806.

Beethoven bawił wówczas w gościnie u hr. Franciszka Brunswicka, kochał się w siostrze jego, uważał się za wyróżnianego przez piękną hrabinę Teresę.

Listy, znalezione w pośmiertnej spuściźnie mistrza, dowodzą bardzo poufnego stosunku z „nieśmiertelną kochanką“, ku której płynęły istne hymny, natchnione idealnym, nadziemskim afektem.

Za jeden z takich hymnów w szatę instrumentalną odzianych uważać można IV symfonję.

Przeświecają w niej odblaski tego promiennego uczucia, a wraz z niem i błyskotliwe iskry humoru, zapędy szalonej werwy i wesołości, niespotykanej często w dziełach Beethovena, bo zabrakło jej w tragicznie rozwijających się w następstwie losach genialnego twórcy.

Przejrzystość symfonji IV-tej, treść indywidualna, głęboka, ale zarazem ściśle określona i utrzymana w formach tradycyjnych, tłumaczy się sama przez się nie wymagając bliższych komentarzy.

F. Mendelssohn (1809—1847). Koncert skrzypcowy e-moll op. 64.

W dziełach instrumentalnych Mendelssohna koncert e-moll zajmuje jedno z pierwszych miejsc. Jest to jedyny utwór Mendelssohna na skrzypce solo*), a powstał na krótko przed zgonem „klasycznego romantyka“. Z zamiarem napisania koncertu skrzypcowego nosił się Mendelssohn dość długo, urzeczywistnił zaś go dopiero w r. 1845, w tym też roku (13 marca) Ferdynand Dawid, któremu koncert był dedykowany, wykonał go po raz pierwszy w lipskim Gewendhausie. O przyjęciu dzieła przekonuje nas następujący fragment listu słynnego skrzypka do kompozytora: „Niech to nadzwyczajne powodzenie, jakiego doznała kompozycja, wpłynie na Ciebie, abyś znowu kiedy pomyślał o nas biednych skrzypkach‘. Ukazanie się w druku koncertu e-moll nastąpiło w czasach, kiedy literaturze muzycznej nie zbywało wprawdzie na efektownych koncertach, odczuwał się jednak brak dzieł o wyższych i solidniejszych zaletach. Koncert Beethovena znany był niewielu wirtuozom, utwory skrzypcowe Bacha spoczywały jeszcze spokojnie w pyle zapomnienia. Mozartem nie rozkoszowano się. Głównym więc „dostawcą“ koncertów skrzypcowych był podówczas Spohr, którego wiąże z Mendelssohnem wspólny rys charakterystyczny: nadmiar sentymentu. Czas ujął nieco wartości kompozycji Mendelssohna. wprawdzie znajduje się ona w repertuarze każdego skrzypka, ale na programach koncertowych pojawia się rzadko, ustępując miejsca Beethovenowi, Mozartowi, Czajkowskiemu, Brahmsowi, Bruchowi i in.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja Wiejska 5 m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7 I piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22,
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14 m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Nowy-Zjazd 5.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor. Krucza 23.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40 - 40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3 m. 2 i 3, telef. 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepianowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pianista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Billig Teodor (skrzypce) ul. Boczna Snopkowskiej.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,



WARUNKI PRENUMERATY.

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: ***3*** rb. ***60*** kop.; półrocznie ***2*** rb. kwartalnie ***1*** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.**